

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

8. Jahrgang

Januar 1955

Heft 1

DIE PARISER MINIATUREN-AUSSTELLUNG VON 1954

(Mit 4 Abbildungen)

Von Ende Mai bis Mitte Oktober des vergangenen Jahres hat die Bibliothèque Nationale eine Ausstellung veranstaltet, die ihresgleichen bisher nicht hatte und auch in absehbarer Zeit nicht mehr haben wird. Sie trug den Titel „Manuscris à Peintures du VIIe au XIIe Siècle“.

Die Ausstellung war nach Konzeption und Durchführung das Verdienst von Jean Porcher, Conservateur en Chef du Département des Manuscrits. Der Generaldirektor M. Julien Cain hat sie aufs verständnisvollste gefördert und im Vorwort des Kataloges ihre historische Stellung und ihr Zustandekommen geschildert. Sie stellte die erste Frucht eines großen wissenschaftlichen Unternehmens dar: einer Inventarisierung der Bildhandschriften aller französischen Bibliotheken. Porcher hat die Notwendigkeit der Bereitstellung dieses großenteils kaum erschlossenen Materials erkannt und die Durchführung mit der ihm eigenen Phantasie und Aktivität angepackt. Seit 1947 hat er in mühevollen Fotokampagnen das Material zusammengetragen. In einem Camion, der dem Centre National de la Recherche Scientifique gehört und eine Kombination von Wohnwagen, Fotolabor und Büro ist, hat er — etwa 4 Monate jedes Jahr — das Land durchstreift und die Aufnahmen gemacht: Fotokampagne mit Camping. Das Resultat dieses wissenschaftlichen Zigeunerlebens ist eine Sammlung von 20 000 Negativen nach Miniaturen der französischen Provinzbibliotheken, die Aufnahmen aus Paris fehlen noch.

Die Ausstellung umfaßte 240 Manuskripte. Das war natürlich nur ein Teil des ganzen Bestandes, stellte aber das Höchstmaß dessen dar, was ein interessierter Besucher bewältigen kann, und war ausgezeichnet gewählt. Nur für die vorromanische Zeit, die man in Frankreich bis zum Ausgang der Karolinger 987 rechnet, wurden alle Schulen gezeigt, für die anschließende romanische dagegen lediglich die französischen.

Der interessanteste und künstlerisch eindrucksvollste Teil der Schau waren ohne Zweifel die *karolingischen* Handschriften. Kein Land der Welt kann aus eigenem Besitz einen so gültigen Begriff davon geben, was die Malerei dieser Zeit geleistet hat. Die großen Schulen waren alle vertreten: die als Adagruppe bekannte Hofschule Karls des Großen,

Tours, Franko-Sächsische Gruppe, Reims, Metz, das sogenannte Corbie. Von der Adagruppe drei mit Gold geschriebene Purpurhandschriften, alle mit Karl dem Großen verbunden: das Evangelistar des Godescalc, das dieser zwischen 781 und 783 für Karl geschrieben hat und das die Bürger von Toulouse, wo es sich schon im 12. Jahrhundert befand, Napoleon zur Taufe des Königs von Rom geschenkt haben — eine höchst schmeichelhafte Anspielung, denn es wird darin von der Taufe Pippins, des Sohnes Karls des Großen, berichtet. Dann das Evangeliar von Abbeville, nach alter Tradition von Karl dem Abt Angilbert von St. Riquier geschenkt, und das noch prunkvollere, das nach der Klosterüberlieferung Ludwig der Fromme und Judith Ostern 827 mit Kostbarkeiten aus der Hinterlassenschaft Karls an St. Médard in Soissons gegeben haben. Dazu, nicht auf Purpur, aber ganz mit Gold geschrieben, mit Gold, Silber und Purpur reich geschmückt, nicht weniger königlich in der ganzen Erscheinung, die Arsenal-Handschrift 599.

Tours, später, diskreter, gewählter in der Gesamterscheinung. An Hand von nicht weniger als 11 Manuskripten konnte man die ganze Entwicklung der Schule von den ersten Anfängen unter Alkuin bis zum Ausgang im 3. Viertel des 9. Jahrhunderts verfolgen. Künstlerischer Höhepunkt das Evangeliar, das Lothar während der kurzen Dauer seines freundlichen Verhältnisses zu Karl dem Kahlen, d. h. zwischen dem Bruderbund von Péronne 849 und dem Tod seiner Gemahlin Hermingardis 851 im Gebiet seines Bruders, eben in Tours, in Auftrag gegeben und dorthin geschenkt hat. Daneben, teilweise von demselben Künstler, die bilderreiche Bibel, die Abt Vivian und der Convent von Tours Karl dem Kahlen ca. 845 in feierlicher Zeremonie überreicht haben, wie es das Widmungsbild ausführlich schildert: die 3 Künstler, die daran gearbeitet haben, bringen die Handschrift dar, es ist das erste Ereignisbild, das wir besitzen. Besonders interessant schließlich das Arnaldus-Evangeliar in Nancy durch den Einband, dessen Mittelstück nicht wie die übrigen Teile ottonisch, sondern ein karolingisches, hier wieder verwendetes Schmuckstück ist.

Das Überraschendste aber war die Ausdehnung und Bedeutung des frankosächsischen Stils — so genannt wegen der nachhaltigen Befruchtung durch die südeingliche Kunst des 8. Jahrhunderts. Von seinem Hauptsitz aus, der wohl in einem der großen Klöster Nordfrankreichs, in St. Amand oder St. Vaast in Arras, zu suchen ist, zieht dieser Stil den ganzen Norden Frankreichs in seinen Bann. Er stellt die langlebigste aller karolingischen Kunstformen dar — seine Werke reichen bis ins 10. Jahrhundert — und ist der Ausgangspunkt einer Anzahl z. T. qualitätvoller Varianten. Die Ausstellung bot 17 Handschriften dieser Gruppe, als Höhepunkt und Vertreter einer klassischen Entwicklungsstufe karolingischer Ornamentik die 2. Bibel Karls des Kahlen.

Gegen diese drei großen, scharf geprägten, unter sich sehr verschiedenen Erscheinungen schlossen sich Reims, Metz und das sogenannte Corbie, eng untereinander verbunden, mit teilweise fließenden Grenzen, als Vertreter malerischer Grundhaltung zusammen. Das für Erzbischof Ebo von Reims in Hautvillers ausgeführte Evangeliar stellte alle anderen Werke dieser Richtung in den Schatten, als künstlerische Leistung wie als stilistische Schöpfung, glänzendstes Beispiel der Umsetzung spätantiker illusionistischer Malerei in einen rein mittelalterlichen, ganz auf Ausdruck und Dynamik abzielenden Stil.

Diese karolingischen Werke waren fast ausnahmslos bekannt und sind oft behandelt. Dagegen bot der 2. Teil der Schau, der die romanischen Handschriften, also hauptsächlich das 11. und 12. Jahrhundert, und fast $\frac{2}{3}$ des Ganzen umfaßte, sehr viel Neues und damit eine Fülle interessanter und schwieriger Probleme.

Im 11. *Jahrhundert* liegt der Schwerpunkt im nördlichen Teil des Landes. Die wichtigsten Zentren sind hier St. Bertin, St. Omer, St. Vaast in Arras, St. Amand, Marchiennes. In Corbie lassen zwei Stücke auf eine wenn auch kurze Blüte schließen (Abb. 3), der Mont St. Michel ist mit drei Handschriften vertreten. In allen diesen Klöstern ist — wie schon im 9. und 10. Jahrhundert in diesem Gebiet — die Beziehung zu England, und zwar zu dem gleichzeitigen sogenannten Winchester-Stil, mit einer fast absoluten Ausschließlichkeit maßgebend. Besonders zu Anfang des 11. Jahrhunderts ist die Verwandtschaft außerordentlich — bisweilen schwankt man, ob eine Handschrift auf dem Kontinent oder auf englischem Boden entstanden ist. Es zeigt sich aber doch oft auch schon eine Neigung zu fester umrissener Form, klärender Vereinfachung, zügiger Linienführung. Diese Tendenzen werden um die Mitte des Jahrhunderts sehr fühlbar (z. B. in der Bibel von St. Vaast) und führen im letzten Drittel zu einigen Werken von großzügiger Eleganz, die Vita Sancti Audomari oder die 1. Vita Sancti Amandi seien als Beispiele genannt.

In weiterer Entfernung von der Kanalküste ist dieser englische Einschlag weniger oder gar nicht zu spüren. Die bedeutendsten Werke sind hier wohl die kühnen, geistreichen und lockeren Zeichnungen, die in St. Germain des Prés unter Abt Adelardus von dem Mönch Ingilardus geschaffen worden sind (Abb. 2).

Wendet man sich mehr nach Süden, so bietet Poitiers mit den Illustrationen zur Vita der heiligen Radegundis ein Werk von Belang, Limoges tritt erstmalig mit einer reich, aber nur ornamental ausgestatteten Bibel hervor. Die überragende Leistung aber bleibt nach wie vor die Beatus-Apokalypse von St. Sever in der Gascogne, Mitte des 11. Jahrhunderts, die getreueste Wiedergabe der Urfassung. Für ihren Stil bieten die zahlreichen spanischen Vertreter der Illustrationsfolge keine Parallele, dagegen finden sich enge — soviel ich sehe bisher unbeachtete — Beziehungen zu der katalanischen Roda-Bibel. Im ganzen genommen zeigen die Werke aus dem Süden eine ausgesprochene Begabung für das Ornamentale, eine Vorliebe für eine starke Farbigkeit von manchmal glühender Leuchtkraft — die Nähe zu Spanien wird hier fühlbar.

Im 12. *Jahrhundert* bleiben im Norden die Zentren der Buchmalerei im wesentlichen dieselben wie im 11.; das bei Douai gelegene Anchin kommt mit sehr beachtlichen Leistungen dazu, ebenso Liessies unweit Avesnes. St. Winnoc, St. Quentin u. a. folgen mit Abstand. Die Übersicht dieser Handschriften des 12. Jahrhunderts aus dem Norden Frankreichs bestätigt auf breiterer Material-Grundlage, was ich vor 25 Jahren ausgesprochen habe: es ist unmöglich, auf künstlerischem Gebiet einzelne Schulen, etwa St. Amand oder Anchin, fest gegeneinander abzugrenzen. Man kann nur nach Stilen gruppieren, die in vielen Klöstern der Gegend heimisch sind, mehr oder weniger gepflegt werden, sich gelegentlich auch durchdringen. Ich bilde nur die beiden wichtigsten Erscheinungen ab, ein Autorenbild aus Liessies (Abb. 4) und eines aus St. Amand (Abb. 5). Jenes ganz

abhängig von einem in England weit verbreiteten, etwa durch die Lambeth-Bibel vertretenen Stil, sehr englisch in seiner übertriebenen Schmuckhaftigkeit. Der Gregor aus St. Amand viel einfacher, klarer, in einem Stil, der auf dem Kontinent sehr viel verbreiteter ist als in England, reiner auftritt, auch Beziehungen zur Maasschule aufweist.

Im 12. Jahrhundert tritt nun aber auch das mittlere Frankreich mit umfangreicheren und bedeutenderen Leistungen hervor als im 11. Die Palme gebührt hier Citeaux mit seinen ungemein phantasievollen, herrlich gezeichneten figürlichen Initialen. Teils geben sie biblische, teils auch profane genrehafte Szenen, teils erinnern ihre wilden Zusammenstellungen von Tieren an die Bestiensäulen der Groß-Plastik in Moissac und Souillac. Man versteht gegenüber solchen grotesken Phantasien, daß die Ordensstatuten von 1134 sie als profane Entstellung der heiligen Schriften verbieten: *Litterae unius coloris fiant et non depictae*. Die Handschriften von Clairvaux, jetzt zum großen Teil in Troyes, beschränken sich denn auch auf rein ornamentale Ausstattung — allerdings von feinem Geschmack. Sehr auffallend ist demgegenüber, wie wenig von dem großen monastischen Zentrum Cluny erhalten ist und wie wenig es sich bei interessanter Beziehung zu Italien über den Durchschnitt erhebt. Von einer Cluniacenser Malerei, die sich wie diejenige der von Cluny ausgehenden Hirsauer Congregation mit der Regel auf die Tochtergründungen ausbreitet, kann nicht die Rede sein. Sehr bedeutend dagegen die Produktion von Limoges, ebenfalls mit Beziehungen zu Italien, aber auch mit solchen zum Limousiner Email.

Es erhebt sich gegenüber einer solchen Gesamtschau französischer Buchmalerei die Frage nach ihrer Stellung zu den Leistungen des übrigen Europa, für uns insbesondere Deutschlands. Am auffälligsten das späte Einsetzen der Produktion gegenüber den anderen Ländern. Porcher gibt in seinem — sehr bemerkenswerten und kenntnisreichen — Katalog die Erklärung: *L'art reflète en France ce temps des troubles que furent pour elle la fin du IXe siècle et le Xe tout entier*. Im 11. Jahrhundert fehlt es — besonders seit der Mitte desselben — nicht an bedeutenden Erscheinungen, aber sie stehen meistens fast oder ganz allein — man denke an die Werke des Ingilardus von St. Germain des Prés, an das Corbie-Evangeliar (Abb. 2, 3), die Apokalypse von St. Sever. Lange Folgen von Bildhandschriften gleicher Schulen, wie sie aus Reichenau, Echternach, Köln, Fulda usw. erhalten sind und Entwicklungsreihen zu bilden erlauben, lassen sich nicht zusammenstellen. Zwar haben St. Bertin-St. Omer verhältnismäßig große Bestände aufzuweisen, aber diese sind merkwürdig uneinheitlich: es heben sich nur zwei zeitlich eng begrenzte Gruppen heraus, diejenige des Abt Odbert (um 1000) und die sehr viel bedeutendere um die Vita sci. Audomari (spätes 11. Jahrhundert). Es fehlen die großen Auftraggeber wie die Karolinger des 9. Jhdts. und die ottonischen und salischen Herrscher oder Kirchenfürsten wie Egbert von Trier, Gero von Köln, Bernward von Hildesheim. Dementsprechend gibt es auch kaum Handschriften, die an Prunk mit den Bestellungen dieser Mäzene rivalisieren können. Sehr auffällig ist bei der Wahl der Vorbilder das Anknüpfen an gleichzeitige ausländische Werke, nicht an die eigene Vergangenheit der karolingischen Kunst. Nur die Ornamentik der frankosächsischen Gruppe wirkt manchmal ein, während in England und Deutschland gerade karolingische Handschriften richtunggebend sind.

Nicht weniger bedeutsam ist für das Gesamtbild, daß keine Befruchtung durch die byzantinische Kunst eintritt, die für die ottonische so entscheidend wird in Ikonographie und Stil. Damit hängt es zusammen, daß man in Frankreich die Kategorie der großen christologischen Zyklen nicht pflegt, die den ottonischen Werkstätten großenteils durch Byzanz vermittelt werden und der deutschen Malerei dieser Epoche ein besonderes Gepräge geben — auch England, Italien und Spanien kennen diese ausgedehnten Bildfolgen zum Neuen Testament nicht. Dagegen sind ausführlich illustrierte Viten der Patrone, d. h. einzelner Heiliger, die freilich auch anderswo nicht fehlen, in Frankreich scheinbar besonders beliebt (St. Amandus, St. Audomarus, St. Radegundis u. a.).

Wie die deutsche ist auch die französische Kunst des 11. Jahrhunderts unabhängig von Wirklichkeit und Anschauung, verschiebt die Proportionen, dehnt die Glieder, übersteigert die Bewegung. Aber während dies in deutschen Werken im Dienst der Ausdruckssteigerung, der Klärung des geistigen Gehaltes geschieht, steht in Frankreich das Formale im Vordergrund. Das geistreiche Spiel der Form, das Extravagante, Bizarre, die Eleganz und Kühnheit der Linienführung werden als künstlerische Werte in erster Linie gesucht. Diese französischen Schöpfungen sind nicht in dem Maße sakrale Kunst wie die ottonischen, sie sind nicht hintergründig, nicht so sehr Zeugnisse einer religiösen Ergriffenheit als solche eines anspruchsvollen Geschmacks, das Artistische tritt in den Vordergrund. Im Zusammenhang damit steht es, daß wir weder die Einfachheit noch die Monumentalität finden, zu denen ottonische Kunst auf der höchsten Stufe ihrer Entwicklung gelangt.

Charakteristischer Weise hält sich diese Freude am Bizarren, Extravagananten, an übertriebener Bewegung, an der Verschiebung der Proportionen in Frankreich auch im 12. Jahrhundert, das ja im ganzen die Tendenz einer größeren Annäherung an den Natureindruck verfolgt, sehr lange. Während jene Qualitäten in anderen Ländern nur als Übergangserscheinung in die neue Zeit hinspielen, findet man sie in der ersten Hälfte des Jahrhunderts in Frankreich noch an vielen Stellen, man denke an Vézelay, Autun, Moissac, Souillac. Selbst ein Werk wie die 2. Vita sci. Amandi aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zeigt Reminiszenzen. Überhaupt verschwindet diese Freude am Außerordentlichen, an geistreicher Mißbildung der Figur nur auf dem Gebiet der erzählenden Kunst, sie behauptet sich im Ornament, vor allem in den Initialen, auch in den Kanonbogen während der ganzen romanischen Zeit. Hier empfindet man diese Gestalten einfach als Groteske. Und von hier aus führt der Weg dann weiter zur Drôlerie, also in die Zeit der frühen und hohen Gotik, in der Frankreich ja nun auf dem Gebiet der Buchmalerei die Führung hat. Dieser höchsten Blütezeit soll die nächste Ausstellung Porcher's gelten, sie ist schon für 1955 in Aussicht genommen.

Albert Boeckler

„ROCOCO ART FROM BAVARIA“ IN LONDON

(Mit 1 Abbildung)

Die Geschichte der nie zustande gekommenen deutschen Ausstellung in der Königlichen Akademie in London ist zu unerfreulich und zu umstritten, um schon jetzt niedergeschrieben zu werden — um so mehr als die Ausstellung ja doch vielleicht noch unter glück-

licheren Auspizien einmal stattfinden könnte. In diesem Zusammenhang muß die Ausstellung des Bayerischen Rokoko verstanden werden, die von Oktober bis Dezember 1954 im Victoria and Albert Museum in London zu sehen war.

Die Ausstellung war unter Beihilfe des Auswärtigen Amtes und der Bayerischen Regierung vom Bayerischen Nationalmuseum (Dr. Theodor Müller und Dr. Guido Schönbberger) zusammengebracht worden. Das Londoner Museum, das nur selten seine Tore Ausstellungen ausländischer Kunst öffnet, hatte vier Säle zur Verfügung gestellt — nicht viel für die Anzahl und Qualität dessen, was zu Schiff in den Londoner Docks ankam und zu etwa 25 % durch einen Dockstreik für vierzehn Tage aufgehalten war. Das Museum hatte keine nennenswerten Mittel für eine architektonische oder dekorative Umgestaltung der Räume, so daß es z. B. keine eingezogenen Decken gab.

Die Bedingungen waren also einer in England so unbekannten und so fremden Kunst nicht günstig. Doch für die Kunstwerke war diese Prüfung ein Triumph. Ihrer eigenen Umgebung beraubt, obwohl diese doch für die Kunst des Barock und Rokoko so unumgänglich nötig erscheint, und überdies keiner neuen künstlerisch auf ihren Charakter eingehenden Umgebung eingefügt, d. h. isoliert und auf ihr eigenes ästhetisches Daseinsrecht angewiesen, standen sie vor den Augen der Beschauer.

Auch ist ja der englische Beschauer im großen ganzen in einer anderen Lage als der deutsche. Seit Pinders Deutschem Barock, d. h. seit 1911, und vor allem in den letzten dreißig Jahren ist so viel Wissenschaftliches und Populäres über das deutsche 18. Jahrhundert, zumal in Baukunst und Skulptur, geschrieben worden, daß es heute als ein allgemein anerkannter und geliebter Teil des nationalen Kunsterbes dasteht. England hat keine Rokokoarchitektur, und seinem Barock, etwa in den Bauten von Vanbrugh und Hawksmoor, werden erst in den allerletzten Jahren von einem kleinen Publikumskreis die hohen künstlerischen Qualitäten zugestanden, die ihm ohne Zweifel eigen sind. Die Plastik des 18. Jahrhunderts ist zum Teil hervorragend, aber sie ist meistens Ausländern zu verdanken, Roubiliac aus Lyon, Rysbrack aus Antwerpen usw. Vielleicht ist das kein Zufall: denn obwohl im 18. Jahrhundert die Kenner die Grabmäler der Barockbildhauer bewunderten (und bezahlten) und noch Wesley, der Gründer des Methodismus, ihnen Begeisterung entgegenbrachte, hat das 19. Jahrhundert sich fanatisch von ihnen abgewandt, Pugin, Ruskin, Morris haben sie verabscheut und das mit aller Deutlichkeit ausgesprochen. Und Ruskins puritanisch moralisierende Thesen sind vom englischen Bürgertum nie völlig überwunden worden. Trotzdem ist es überraschend, sie in der Times anlässlich der bayerischen Ausstellung in alter Frische ausbrechen zu hören: "It becomes absurd to ask whether these works are beautiful; as a technical performance they are overwhelming and it would be ludicrous to look for depth of feeling in anything so extreme, so stylish, and so absolutely indifferent to any conceivable criticism that moderation or common sense might apply."

Es bleibt allerdings zu fragen, von wie vielen unter den Besuchern, deren Zahl sich zwischen 3000 und 4000 in der Woche hielt, diese Meinung geteilt wurde. Es würden immer wieder Stimmen laut, die von „grace“ und „charm“ sprachen und gerade darauf hinwiesen, daß hier gleichsam ein Neuland erschlossen werde: "The exhibition of Ba-

varian rococo is admirably selected, admirably displayed an admirably breaks new ground for most of us in this country" (The Spectator).

Die Auswahl war vorzüglich getroffen: Großplastik und Kleinplastik (einschließlich 11 Stücke von Dietz und annähernd 20 Porzellanfigurinen von Bustelli), Gemälde (leider nur kleinen Formates), Goldschmiedearbeiten, Gobelins und Meßgewänder, und einige Möbel, sowie ein Stück der weiß und goldenen Vertäfelung des Schlafzimmers der Reichen Zimmer.

Was bleibt nun rückblickend als die Hauptwirkung der Ausstellung bestehen? Vor allem die turmhohe Überlegenheit der Plastik! Ignaz Günther, dessen Namen kaum einer unter tausend Besuchern je gehört haben kann (das einzige Buch hierzu in englischer Sprache ist „German Baroque Sculpture“, London 1938, mit 40 S. Einleitung von Sacheverell Sitwell, 48 Taf. und 40 S. Kommentaren zu den Tafeln, Bibliographie usw. von N. Pevsner) und von dem 30 Werke, einschließlich der Kunigunde und des Petrus Damianus von Rott, der Verkündigung und der Pietà von Weyarn, dem Schutzengel aus dem Bürgersaal und der Pietà von Nenningen, zu sehen waren, konnte sich als einer der genialsten Rokokobildhauer Europas ausweisen; Bustelli, was niemand wundern konnte, als der größte aller Porzellanmodelleure. Die Silberstatue des kleinen Prinzen Max Joseph von de Groff (Abb. 1), blank geputzt mit allen Mitteln der Neuzeit, wurde sofort der Liebling des Publikums, und die Asamtüren von St. Johann Nepomuk gaben das Geheimnis ihrer Ikonographie auch in der Stadt, die das Warburg-Institut beherbergt, nicht preis.

Die Figuren Günthers sah man, dank dieser Ferienreise nach London, unter neuen stilistischen Gesichtspunkten. Im Vergleich mit Roubiliac und Rysbrack tritt bei Günther eine Eigenschaft hervor, die einem in Bayern nie so auffallen würde. Die Kunigunde und der Schutzengel haben wohl jenen Ausdruck manchmal beinahe arroganter, manchmal beinahe suffisanter Überlegenheit, den man auch von Tiepolo kennt, aber ihre Gesichtszüge sind dabei nicht aristokratisch, sondern bayerisch-volkstümlich, mit starken Knochen, rundlichen Backen und Grübchen. Es ist oft gesagt worden, daß Günther die Traditionen der Spätgotik fortsetzt und zu Ende führt. Die Synthese von Raffinement und Naivität, die die Ausstellung in fremdem und metropolitanem Klima herstellte, bekräftigt diese Deutung.

Die Malerei konnte sich nirgends mit der Plastik messen. Vielleicht kann die Studie im Rokoko eben das Fresko nicht ersetzen: aber die eine Tiepoloskizze (für den Würzburger Kaisersaal), die unvorsichtigerweise ausgestellt war, widerlegte diese Apologie. Tiepolos Genius leuchtete auch in dem kleinen Maßstabe ebenso blendend wie der Günthers.

Nikolaus Pevsner

ZUR KREUZABNAHME ROGIER'S VAN DER WEYDEN IM ESCORIAL

Schon früher ist mir aufgefallen, daß in der wissenschaftlichen Literatur zwar nicht in der Regel, aber doch hier und da statt des Originals der berühmten Kreuzabnahme Rogiers im Escorial die eine oder die andere der beiden im Prado befindlichen Kopien des Bildes abgebildet und irrtümlich als das Original ausgegeben wurde. Meine dies-

bezüglichen Notizen besitze ich leider nicht mehr. Da aber auch in der Literatur der letzten Jahre der gleiche Irrtum mehrfach festzustellen ist, scheint es mir geboten, ihn durch einen Hinweis künftig unmöglich zu machen.

Von Rogiers Kreuzabnahme im Escorial (angeblich 220×262 cm, vermutlich aber, da von gleicher Proportion wie die unten aufgeführten Kopien a—c: 200×262 cm; Foto Anderson 16 905!) gibt es drei alte Kopien, die etwa die Größe des Originals haben (die übrigen Kopien sind kleiner). Sie sind bei M. J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei*, Band II, als Nr. 3a bis 3c verzeichnet:

a) Friedländer Nr. 3a: Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 534 (200×265 cm), 1488 datiert (Jahreszahl ursprünglich?); abgebildet bei Hans Preuß, *Das Bild Christi im Wandel der Zeiten*. Leipzig 1932, Abb. 52.

b) Friedländer Nr. 3b: Madrid, Prado Nr. 1893 (Prado-Katalog 1933, S. 397: 200×263 cm), wahrscheinlich von Michael Coxie (1499—1592) um 1569 gemalt. Diese deutlich romanistische, gedunsene Kopie ist bei Voll als das Original des Escorial abgebildet (Karl Voll, *Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling*, Leipzig 1906, Taf. 7).

c) Friedländer Nr. 3c: Madrid, Prado Nr. 1894 (Foto Anderson 16 409!; Prado-Katalog 1933, S. 387: 200×263 cm, Kopie des 16. Jahrhunderts; bei Friedländer: 235×260 cm [die Höhe von 235 cm sicher irrtümlich], Kopie des 15. Jahrhunderts). Diese Kopie ist sofort daran zu erkennen, daß in den oberen Ecken des viereckigen Aufsatzes das Maßwerk fehlt. Sie unterscheidet sich vom Original durch zahlreiche kleine Einzelzüge, vor allem aber durch den stark spürbar anderen Ausdruck so gut wie sämtlicher Köpfe! Als das Original des Escorial tritt diese Kopie in folgenden Veröffentlichungen auf:

1. Walter Rothes: *Die Gebrüder van Eyck und die altniederländische Malerei*, München 1925 (*Die Kunst dem Volke*, Nr. 57/58), Abb. S. 25.

2. Theodor Musper: *Untersuchungen zu Rogier van der Weyden und Jan van Eyck*, Stuttgart 1948, Abb. 55 (große, über zwei Seiten gehende Abbildung nach Foto Anderson 16 409!).

3. Otto G. von Simson: *Compassio and Co-Redemptio in Roger van der Weyden's Descent from the Cross*, *Art Bulletin*, XXXV, 1953, S. 9—16, Abb. 1 (nach Foto Anderson 16 409!).

4. Erwin Panofsky: *Early Netherlandish Painting*, Harvard University Press, Cambridge/Mass. 1953, Taf. 177 (Abbildungen zweier Details; die Gesamtabbildung Taf. 176 gibt das Original wieder).

5. Fritz Baumgart, *Geschichte der abendländischen Malerei von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart 1954, Abb. 35 (nach Foto Anderson 16 409!).

Wer sich von den beträchtlichen Unterschieden zwischen dieser Kopie (c) und dem Original ein Bild machen möchte, vergleiche am besten die über zwei Seiten gehende gute Abbildung des Originals bei Hermann Beenken (Rogier van der Weyden, München 1951, Abb. 42) mit der gleich großen Abbildung der Kopie in Muspers Buch. Die Ver-

wechslung von Original und Kopie dürfte in der Regel auf eine Verwechslung der Fotos Anderson 16 905 (Original) und Anderson 16 409 (Kopie) zurückgehen.

Am Rande sei bemerkt, daß dieser Fall nicht allein steht. Ein Diapositiv der Firma Stoedtner, das mir als Student mehrfach in Kollegs vorgeführt worden ist, gab nicht die Brügger Pala-Madonna Jans van Eyck wieder, sondern deren miserable Kopie des 16. Jahrhunderts in der Antwerpener Galerie (Friedländer I, S. 59). Das Foto Nr. 14 285 der Firma Brogi zeigt nicht, wie seine Beschriftung will, Raphaels Sixtinische Madonna selbst, sondern eine süßliche und in den Proportionen total verschobene, stark gelängte Kopie, vermutlich des 19. Jahrhunderts. Und selbst Venturi hat in dem einen seiner Bücher über Raphael eine andere, nicht minder süßliche Kopie der Sixtinischen Madonna als das Original abgebildet (Adolfo Venturi: Raffaello, Edizioni A. Mondadori, o. J., Abb. 44).

Wolfgang Schöne

REZENSIONEN

ERWIN PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*. Text- und Tafelband. 571 Seiten Text mit 66 Abbildungen, 334 Tafeln mit 496 Abbildungen. Harvard University Press. Cambridge (Mass.) 1953.

Panofskys Stärke ist seine einzigartige, ausgebreitete Kenntnis des Schrifttums über Kunst von der Antike bis zur Renaissance. Dank derselben erklärt er auch die altniederländischen Gemälde und die vorangehenden Buchmalereien und Tafelbilder öfters überraschend neu und zwingend. Da der Verfasser außerdem die Literatur der letzten Jahrzehnte mit kaum überbietbarer Sorgfalt berücksichtigt, hat er wohl das bestdokumentierte Buch über die altniederländische Malerei geschaffen, das seit Crowe-Cavalcaselles Werk erschienen ist. Leider behandelt P. nur die vier großen Maler vom Anfang, den Meister von Flémalle (Campin), Jan van Eyck, Hubert van Eyck und Rogier van der Weyden (in dieser Reihenfolge). In einem „Epilog“ (das Erbe der Gründer) werden die Nachwirkungen ihrer Leistungen bei den anderen großen Meistern des 15. Jahrhunderts untersucht. Fast ebenso viel Raum wie die 4 Kapitel über die Hauptmeister nehmen die einleitenden 5 Abschnitte ein: französische und franko-flämische Buchmalerei im 14. Jahrhundert; das frühe 15. Jahrhundert und der „internationale Stil“; Skulptur und Tafelmalerei um 1400 (und das Problem Burgund); die niederländischen Lokalschulen und ihre Bedeutung für die großen Maler; Wirklichkeit und Symbol in der frühen flämischen Malerei. Man sieht schon aus den Überschriften, wie umfassend der Stoff behandelt wird. Hier liegt mehr als eine Zusammenfassung und Sichtung des publizierten Materials vor, die Kapitel über die Lokalschulen und über Wirklichkeit und Symbol sind Forschungen von grundlegender Bedeutung, mag man zu einzelnen Ergebnissen stehen wie man will. P. bezeichnet sein Werk als eine aus Vorlesungen hervorgegangene Arbeit, die sich gleichermaßen an Gelehrte wie an ein kunstinteressiertes Publikum wendet. Es will auch eine Einführung sein und ist es. Doch der Spezialist wird ebenfalls mit vielen neuen Gesichtspunkten bekannt gemacht, und der Laie darf es sich hoch anrechnen, daß ihm eine Aufgabe zugemutet wird, auf die die populärwissenschaftlichen Autoren aus Sorge

um ihre Popularität in der Regel verzichten. P. fordert Leser, die sich sehr ernsthaft um die Probleme bemühen, auch wenn sie Laien sind. Das sei ihm in einer Zeit, in der eine wahre Bücherschwemme pseudowissenschaftlicher Publikationen über uns hingeht, besonders gedankt.

Indem P. von der unleugbaren Geltung der altniederländischen Malerei der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts (Campin, die van Eyck, Rogier) in Italien ausgeht, führt er den Leser mittels der Darstellung des Raumproblems in der Antike und im Mittelalter in bündigen Formulierungen zu der Einsicht, daß Italien unmittelbar vor dem Auftreten der großen niederländischen Maler das führende Kunstland gewesen ist. Die italienische Malerei des Trecento ist der nordischen durch ihre Behandlung des Raumes und den psychologischen Ausdruck überlegen und hat auf sie wie auf andere Gebiete des Abendlandes stark eingewirkt. Im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts setzt in Frankreich eine von eingewanderten Niederländern ausgehende, mehr bodenständige Bewegung ein (Jean de Bondolf aus Brügge, Beauneveu, Meister des Parement de Narbonne, Jacquemart de Hesdin). P. unterscheidet scharf zwischen dem Meister von Narbonne und *J. de Hesdin*, den er für den bedeutenderen hält, zeitweise aber mit dem ersteren eine Werkstattgemeinschaft eingehen läßt; man sieht nicht recht wo. Die bestechende Persönlichkeit des J. de Hesdin, neben Sluter wohl die einzige wahrhaft bedeutende Gestalt vom Ende des 14. Jahrhunderts, wird, wie P. hofft, durch Millard Meiss schärfer umrissen werden, aber es ist eigentlich auf den ersten Blick unwahrscheinlich, daß dieser glänzende Dekorator, der phantasievollste und brillianteste neben Paul von Limburg, zugleich ein bestechender Zeichner, in irgendeiner Form für die farbigen Bilder des Brüsseler Berry-Gebetbuches 11060/1 verantwortlich ist. P. erklärt den abweichenden Charakter derselben mit einer „Sinnesänderung“ des Malers. Gemessen an den fabelhaften Linienspielen des J. de Hesdin sind sie aber schlechthin lahm. Daß die „petites“ und „grandes“ Heures des Herzogs von Berry vor allem das Material zur Erkenntnis der genialen Persönlichkeit bergen, wird nach P.s Ausführungen, der wenig auf sie eingeht, besonders fühlbar. Ihre Bearbeitung ist eines der dringendsten Desiderata der Forschung. Dann erst können die Thesen P.s beantwortet werden, daß die Brüsseler Miniaturen wirklich schon um 1390/95, die beiden berühmten Grisailen am Anfang mit der Madonna und dem Herzog samt seinen zwei Schutzheiligen gar um 1380 angesetzt werden müssen, Thesen, mit denen P. weiterhin viel operiert.

Das nächste Kapitel, *das frühe 15. Jahrhundert und der „internationale Stil“*, ist anfänglich den Pariser Miniaturisten, die unabhängig von Höfen tätig waren und in denen nach P., der die Forschungen seiner Schülerin Bella Martens (Meister Francke) fortsetzt, zumeist eingewanderte Niederländer zu sehen sind, sodann dem *Meister des Marschalls Boucicaut* und *Paul von Limburg* gewidmet. Der Boucicautmeister ist nach P. der große Pionier des Naturalismus, „the most brilliant genius of pre-Eyckian painting“. Es ist ihm gelungen, den künstlerischen Wagemut und die fortschrittliche Gesinnung desselben in dem Boucicaut-Gebetbuch darzulegen, in seiner Entdeckerfreude scheint mir P. übers Ziel zu schießen. Zumindest reichen die Ausführungen nicht aus, um den Anfang der Arbeit an dem Gebetbuch um 1400, die Fortsetzung um 1405/08 und den Rest um 1410/11

zu datieren. Er gibt auch nicht im einzelnen genau an, welche Bilder er in die jeweilige Zeitspanne versetzt. Die anderen datierten Werke, die er wie auch die zahlreichen undatierten Miniaturen des produktiven Buchmalers nicht eingehend behandelt, sind in den Jahren kurz vor und nach 1410 entstanden, und um 1410/15 wird man die Miniaturen für Boucicaut, der nur damals einige Zeit in Frankreich war, wohl nach wie vor ansetzen müssen. Paul von Limburg aber ist bald nach 1400 sicher tätig und zumindest gleichaltrig gewesen. Werke aus den Jahren vor 1404 (für Philipp den Kühnen) und vor 1410 (für Johann ohne Furcht) sind offenbar noch vorhanden, Werke von wunderbarer Feinheit, starker Körperhaftigkeit und erfinderischer Gestaltung (Abb. 6a—7b. — Die beiden Vollbilder mit der Kreuzigung und Himmelfahrt aus dem Breviar Johannis ohne Furcht (London), das vermutlich zwischen 1404 und 1410 illustriert wurde, seien hier abgebildet, um die Bedeutung der zu wenig bekannten und geschätzten Miniaturen zu veranschaulichen. Auf die Kreuzigung habe ich schon in meiner Erstveröffentlichung (Repert. f. Kunstwiss., Bd. 34, 1911) hingewiesen, sie stimmt mit der Darstellung im Brüsseler Berry-Gebetbuch 11060/1 überein, das nach P. 1390/95 geschaffen ist. Sie sieht wie ein matter Auszug aus der Komposition des Breviars Johannis ohne Furcht aus. Das große Portal auf der Himmelfahrt ist ein Versatzstück der Limburgwerkstatt. Es kehrt übereinstimmend auf der verschollenen Miniatur Pauls von Limburg wieder, die der Graf A. von Bastard noch im Original kannte. Die Zusammenhänge, die P. unbekannt geblieben sind, tragen wahrscheinlich entscheidend zu den Fragen der Datierung des Brüsseler Berry-Gebetbuches und der Zuschreibung des Breviars Johannis ohne Furcht an Paul von Limburg bei.)

Paul von Limburg ist hier wie in den Chantilly-Heures allen anderen Meistern überlegen. P. hingegen bezeichnet ihn als „Ansiedler“ gegenüber dem Boucicautmeister, dem „Pionier“. P. schreibt Paul von Limburg mit Recht die Bildnisse Philipps des Kühnen und Johannis ohne Furcht zu, er übersieht aber ganz, daß Paul die fabelhafte Dekorationskunst seines Vorgängers als Hofmaler des Herzogs von Berry, des Jacquemart de Hesdin, durch seine geniale Zierfreudigkeit noch überbietet. Eine Biographie des Paul von Limburg und seiner Brüder, die sich auf ein umfangreiches, auch von P. nicht ausgewertetes Oeuvre stützen kann, wird grundlegende Erkenntnisse zur Vorgeschichte der eyckischen Malerei liefern. Die öfters routinierte, wenn auch immer geschmackvolle Buchkunst des Boucicautmeisters hat daneben einen schweren Stand, denn Paul von Limburg ist nicht nur der originellste Buchkünstler und Dekorator der voreyckischen Zeit, sondern auch ihr Porträtist, nicht nur von Fürsten, sondern von ihrem Leben und Treiben und ihren Schlössern, von den Tages-, Nacht- und Jahreszeiten.

Soviel ich sehe, ist P. der erste, der sich bewußt geworden ist, daß dem sich einbürgern den Begriff des „internationalen Stils“ für Kunstwerke aus der Jahrhundertwende eine Grundlage geschaffen werden muß. Er zieht alle Künste, sogar die zeitgenössische Literatur heran, um die durchgehend höfisch glanzvolle Auffassung in Tafel- und Buchmaleien, Goldschmiedekunst und Teppichwirkerei des Abendlandes zu schildern. Im Keim bergen die Werke öfters das soziologische Gegenstück, die Welt der Bauern, Handwerker und Arbeiter, der Armen, und die Dichtungen der Alain Chartier und Charles

d'Orléans spiegeln schon einen krisenhaften Zustand wider, der von da ab die festgefügte Ordnung des Mittelalters von Zeit zu Zeit gefährden wird, bis er die große französische Revolution herbeiführt.

Aus der Untersuchung der gleichzeitigen Skulpturen und Tafelmalereien (Kap. III) zieht P. den Schluß, daß es weder eine burgundische Plastik noch eine burgundische Malerei gibt. Außer Sluter, der als fertiger Meister nach Dijon gekommen ist, hat keiner der bekannten Künstler nachweislich dort gearbeitet. P.s Widerspruch richtet sich offenbar gegen den Mißbrauch des Wortes burgundisch in den westlichen Ländern.

Mit den *Tafelbildern um 1400*, die meist als französisch gelten, räumt P. gewaltig auf. Nach ihm ist das große Bargello-Diptychon valencianisch, das kleine böhmisch, das Berliner (mit einem vornehmen Geistlichen als Stifter) ist bayerisch, die der Schule von Avignon zugeschriebenen Tafeln sind überwiegend von Italienern usw. usw. Die Gruppe der 7 Bilder um Jean Malouel's großes Tondo (Paris) und die in Dijon entstandene Denismarter des Bellechose bleiben fast als einzige übrig. Hierzu ist zu sagen, daß das kleine Bargello-Diptychon vom Meister der schönen Verkündigung (aus Dessau) bei Arthur Sachs ist, wie allgemein angenommen wird, seitdem ich das Bild im Belvedere XI, 1927 erstmalig veröffentlicht habe. Wäre P. der Artikel nicht entgangen und hätte er seine Attributionen der kostbaren Werke in Florenz, Berlin usw. begründet, ließe sich darüber reden. So wird man es den Spezialisten Matajcek, Buchner usw. überlassen müssen, zu sagen, was sie von der sensationellen Bereicherung der böhmischen und bayerischen Schule halten. Die Frage, ob das große Bargello-Diptychon und das Berliner Diptychon von einer Hand sind, wäre auch zu diskutieren.

„Der größte aller Tafelmaler vor den van Eyck, soweit die Werke erhalten sind“, sagt P. von *Melchior Broederlam* und erhöht ihn damit zum Führer in der Tafelmalerei um 1400 ähnlich wie den Boucicautmeister als Miniaturist bald nach 1400. P.s Ausführungen gehören zu den interessantesten Partien seines Buches. Der verborgene Symbolismus auch unansehnlicher Teile der Dijoner Tafeln, die Ableitung von Bildmotiven aus Pseudoevangelien wird überzeugend dargetan. Auch ist es P. gelungen, in Flandern eine Gruppe von Miniaturen nachzuweisen, die seinen Einfluß widerspiegelt. Aber Phantasie und Adel, Großzügigkeit und Glanz der Gestaltung, die die Werke der Sluter, Hesdin und Limburg ausstrahlen, eignen den beiden Flügeln nicht in dem Maße, daß dem im abgelegenen Ypern schaffenden Broederlam die von P. eingeräumte zentrale Stellung zuerkannt werden kann.

„Die regionalen niederländischen Schulen und ihre Wichtigkeit für die Ausbildung der großen Meister“ (Kap. IV). Der Abschnitt scheint mir durch die Mitteilung viel neuen Materials und durch neue Ergebnisse besonders gelungen zu sein. Er umfaßt eine Übersicht über die Lokalschulen der niederländischen Buchmalerei im 1. Viertel des 15. Jahrhunderts, die zu einem Teil erstmalig aufgestellt werden, und die ikonographischen Stammbäume verschiedener berühmter altniederländischer Gemälde (und Meister Francke's). Die letzteren erweisen, daß die Motive der Maria der Verkündigung mit den über der Brust gekreuzten Armen, des Joseph als Kerzenträger in der Geburt Christi, der Hebamme ebenda, der am Boden sitzenden Madonna dell' umiltà durch die



*Abb. 1 Wilhelm de Gooß Silberstatue des Kurfürsten Maximilian Joseph 1737.
Altötting, Gnadenkapelle*



Abb. 2 Paris, Bibliothèque Nationale Lat. 11751



Abb. 3 Amiens, Bibliothèque Municipale Ms. 24



Abb. 4 Avesnes, Société Archéologique



Abb. 5 Paris, Bibliothèque Nationale Lat. 2287



Abb. 6a Paul von Limburg. Breviar Johannis ohne Furcht.



Abb. 6b Unbekannter Meister. Gebetbuch des Herzogs v.

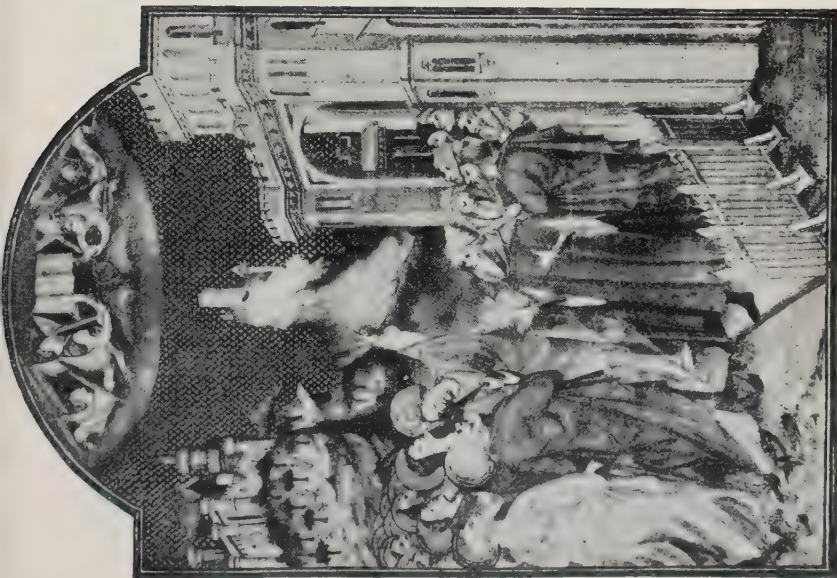


Abb. 7a Paul von Limburg: Breviar Johannis ohne Furcht.
London

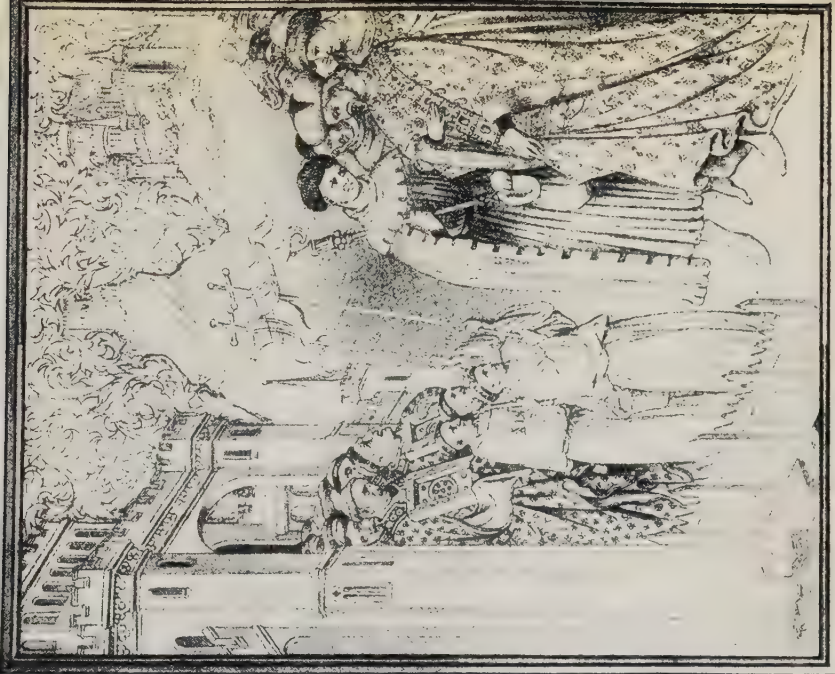


Abb. 7b Paul von Limburg: Blatt aus dem Turin-Mailänder Gebetbuch
(verschollen)

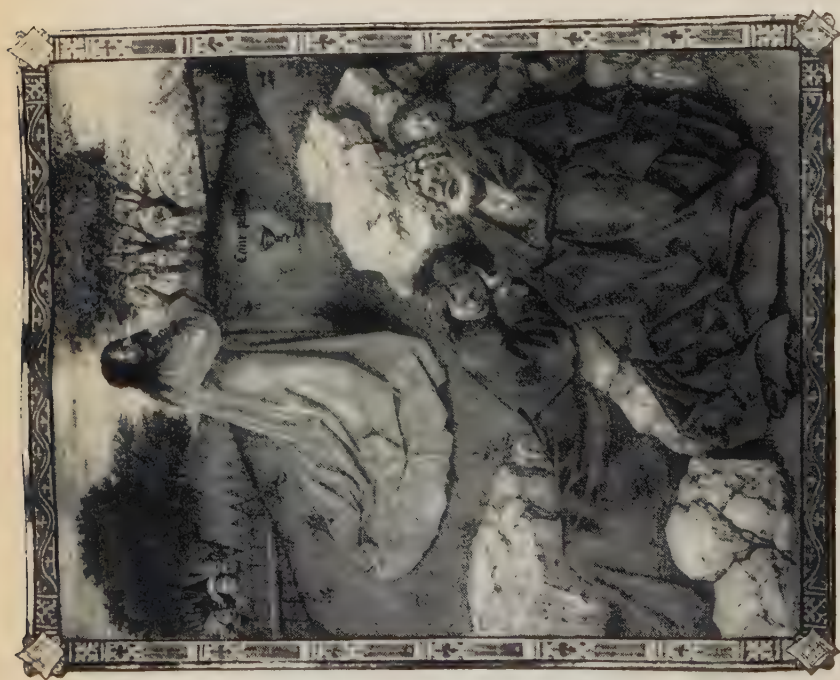


Abb. 8a Jan van Eyck: Gebetbuch. Turin, Museo Civico

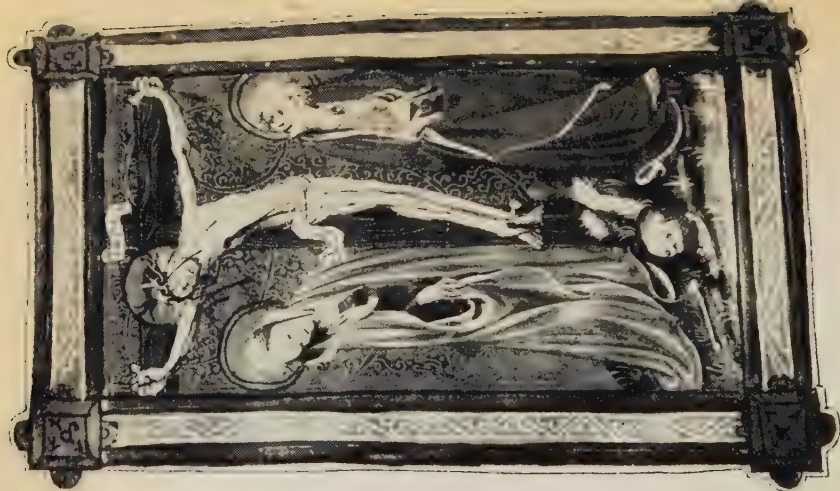


Abb. 8b Geldrischer (?) Meister um 1405—1410
Gebetbuch, Litisch Ms. 35

bodenständige Kunst in die Bilder der van Eyck, Campin und Rogier gekommen sind. Franzosen und Frankoflamen haben sie vermieden.

Aus den aufklärenden Beobachtungen über die Lokalschulen seien die hervorgehoben, die über die im Westen und Süden gemacht werden und zum erstenmal das Bild einer regen buchmalerischen Tätigkeit dort vermitteln. Fast jede der süd- und westniederländischen Gruppen weist imponierende Hauptstücke auf. Prachtvoll ist die Brügger Handschrift der Morgan Library von 1403 mit ihren lavierten Federzeichnungen großer Einzelfiguren, an die reizende Arbeiten in Brüssel und Wiesbaden angeschlossen werden. Die rätselhafte „holländische“ Apokalypse (Paris) lokalisiert P. in der Umgebung von Lüttich, wohin er auch das in der Tat verwandte Triptychon der Samml. Weber (jetzt Berlin), das aus einer Dijoner Sammlung und letzten Endes aus Champmol stammt, versetzen möchte. Dorthin gehört nach P. auch das Lütticher Gebetbuch, das ich seinerzeit veröffentlicht habe und das mit seinen ausdrucksstarken Miniaturen die Erinnerung an deutsche Werke weckt. Eine dritte Gruppe — alle zwischen 1400 und 1420 — steht unter Broederlams Einfluß und wird einleuchtend „Ypern-Gruppe“ benamst. Sie ist klein aber wichtig und sehr qualitativ. Schließlich ist eine Gruppe in Gent nachweisbar, aus der der fruchtbare Meister des Guillebert de Mets herauswächst. P. bereichert des letzteren Oeuvre um ein halbes Dutzend neuer Werke, vielleicht ist das eine und andere, das vorauszugehen scheint, auch von ihm. P. tut den Guillebertmeister kurz als provinziell ab, er ist jedoch, zumal im Dekorativen, ein nicht unverächtlicher selbständiger Miniaturist gewesen.

In „*Wirklichkeit und Symbol*“ (Kap. V) bewegt sich P. auf einem Terrain, das ihm wie kaum einem anderen vertraut ist. Es ist sehr bemerkenswert, daß er selbst in der vernünftigen Anwendung historischer Methoden das Kriterium seiner Deutungen sieht. Die verborgene Symbolik von Einzelheiten der Werke ist bald zwingend, bald gewagt. Die Schwierigkeit, zu entscheiden, wo die „Heiligung“ der Dinge einsetzt, wo diese bloß Abbilder oder der Phantasie des Künstlers entsprungen sind, ist groß. Ein paar Beispiele mögen es dartun.

In einer sehr instruktiven Analyse der Verkündigung Broederlams (und weiter in der ikonographischen und quellenkundlichen Ableitung der Darstellung und Flucht des anderen Flügels) wird der symbolische Gehalt der Darstellung überzeugend ausgeschöpft. Die Propheten des Alten Testaments, der Tempel und sein Gegenstück, ein gotischer Giebel auf Goldgrund, der die Trinität versinnbildlicht, u. a. m. arbeiten die Gegensätze zwischen alter und neuer Ordnung heraus, die durch die Fleischwerdung Christi entstehen. Überraschend ist — als vielsagendes Nebenergebnis — die unabweisbare Deutung der Engel in der Heiligkreuzer Verkündigung, die einen Schlußstein einmauern. Das ist, im Anschluß an das *Speculum salvationis*, die Vorbedeutung der Ankunft Christi. Auch die leere Nische über der Verkündigungsmaria in der eyckischen Tafel der Friedsam-Sammlung (New York, nach Hubert van Eyck?), wo die Abweichungen der linken Hälfte der Architektur von der rechten P. zu sehr scharfsinnigen Deutungen Anlaß geben, wird ähnlich anregend erklärt: sie wartet auf den Schlußstein, eine Christusstatuette, und bedeutet die zu erwartende Ankunft Christi. (Anregend auch die an anderer Stelle

[S. 470] gemachten Ausführungen über den Sinngehalt von Ochs und Esel an der Krippe.)

Von etwa 1440 ab ist die Hütte der Geburt Christi oder der Anbetung der Könige ausgesprochen romanisch. Jan van Eyck ist es, der den romanischen Stil erweckt und gegenüber gotischen Formen verwendet.

Campin unterscheidet weniger streng, seine Bilder sind häufig frei von Symbolen. Jan hingegen war quasi Altertumsforscher, deshalb liegen seinen Bildern Programme symbolischer Kunst zugrunde, die in allen Einzelheiten ausgearbeitet sind. Der verhüllte Symbolismus der Madonnen für Rolin und Pala, in Dresden, Frankfurt und Melbourne — nach P. hat er seinen Ursprung im italienischen Trecento — leuchtet um so mehr ein, als viele Einzelheiten marianische Symbole (Früchte, Glas, durch dessen Wasser das Licht scheint, Wasserbehälter, Schüssel usw.) sind. In den Ausführungen über die Verkündigung aus Leningrad (Washington) und die Berliner Kirchenmadonna werden die hintergründigen Aspekte der neuen Deutung sozusagen im Vergrößerungsglas sichtbar, und es ist die Frage, ob P. nicht Absichten in die Werke hineingeheimnisst, die den van Eyck ferngelegen haben.

Das Gehäuse der Verkündigung sei gleichsam von oben nach unten gebaut, indem es oben romanisch, unten gotisch sei. Die Säulenpaare und spitzbogigen Fenster sind aber nicht eindeutig zu erkennen. Es gehört auch viel guter Wille dazu, die Szenen des Paviments als romanisch aus der Zeit bald nach 1200 aufzufassen. P. kommt zu dem Schluß — seine Darlegungen sind in meiner Wiedergabe auf ein Minimum reduziert —, daß der Raum die sich offenbarende Trinität und den Übergang vom jüdischen zum christlichen Zeitalter bezeichnet. Die Emanation gehe von oben nach unten.

Die Kirchenmadonna sieht P. als ein Einzelwerk an, nicht als Teil eines Diptychons, dessen anderer Flügel den Stifter enthielt, obwohl die Antwerpener Kopie von 1499 einen solchen mit einem eyckischen Innenraum zeigt (wie überhaupt die Verbindung der Kirchenmadonna mit einem Stifterflügel hier und in der Gossaertkopie im Palazzo Doria auf das Vorhandensein eines eyckischen Stifterflügels hinweist). Daß dieser Umstand zu der Stellung der Madonna auf der linken Seite mit dem Gehäus der Kirche am linken Rande Anlaß gegeben haben könnte, wird von ihm nicht in Erwägung gezogen. Er sieht in der großen Figur der Maria als Himmelskönigin nicht so sehr eine künstlerische Notwendigkeit, sondern die Verwirklichung eines theologischen Programms.

Wie die übernatürliche Größe der Himmelskönigin nicht „die Jungfrau Maria in der Kirche“, sondern „die Jungfrau Maria als Kirche“, eine metaphysische Idee, darstellt, so ist mit dem Licht nicht das natürliche Sonnenlicht, sondern der Glanz des ewigen Lichtes und fleckenlose Spiegel der Weisheit Gottes gemeint. Das Bild ist eine Hymne auf das überirdische Licht Maria. Die Inschrift des Rahmens und das Fragment einer solchen auf dem Saum des Gewandes Mariä sind Hymnen, die das ausdrücklich besagen, und das Licht kommt von Norden! Was für ein malerisches Abbild dieser Auffassung ist überzeugender als das Licht (es ist über der Ordnung der physischen Welt und reicht von einem Ende der Welt zum anderen) der Sonne, die von Norden scheint und damit verkündet, daß sie niemals untergehen kann? fragt P. Licht- und Luftmalerei waren, kann man einwenden, den van Eyck Probleme, deren Bewältigung schöpferische Kräfte

von weitwirkender Bedeutung entbunden hat. Offensichtlich haben sie sich des öfteren an der Wiedergabe von Kircheninneren erprobt. Das Raumproblem ist ein eyckisches Kardinalproblem. Das Weiterleben von Symbolen, von denen man annehmen sollte, daß sie ihren Sinn verloren haben, weil Luft und Licht das Ziel der Maler geworden war, zu beobachten, ist, wie immer man den einzelnen Fall beurteilen mag, auf alle Fälle sehr kennenswert.

Die „ars nova“ eröffnet P. mit dem *Meister von Flémalle* (Kap. VI). P. ist, wie wohl die meisten, für die Identifikation mit Campin und gegen die mit Rogier. Des Künstlers Interesse, sagt P., bewege sich zwischen den Sphären Oberfläche und Raum. Wenn das auch nicht das Wesen seiner Kunst ausschöpft, hebt es doch elementare Äußerungen derselben sinnfällig und einprägsam hervor. Während der Lehrer Campins trotz neuer Hinweise auf benutzte Vorbilder noch immer im Dunkel bleibt, ist die Vorstellung von seiner Entwicklung und von der Abhängigkeit von seinem Schüler Rogier und von Jan van Eyck durch P. präzisiert und erweitert worden. P. datiert ziemlich viele Werke in die frühe Zeit, an deren Ende der Mérodealtar steht (um 1427/28). In den Tafeln aus Flémalle (Frankfurt) wird zuerst Rogiers Einfluß fühlbar, ihre Datierung um 1430/32 macht aber Schwierigkeiten, da Rogier erst danach ins Licht der Geschichte tritt. Die späte Periode umfaßt das Jahrzehnt nach 1435. Im großen und ganzen dürfte die Gliederung mit der herrschenden Vorstellung annähernd übereinstimmen. Wie bei den französischen Tafelbildern lehnt P. eine Reihe von Kompositionen und vor allem Porträts ab, wie mir scheint zu Unrecht. Seine Rückführung der Lukasmadonna des Colijn de Coter (Paris) auf ein verschollenes Original ist kein überzeugender Ersatz.

Ganz unverständlich ist mir die These, daß das jüngst aufgetauchte Kreuzigungstriptychon der Samml. Abegg vom Meister der Berliner Kreuzigung, einem selbständigen Maler aus der Mitte des Jahrhunderts, sein soll. Das erstere ist deutlich im Stil des Rogier, das letztere in dem des Campin. Es ist nicht möglich, hier darauf einzugehen, doch sei betont: trotz einiger unausgeglichener Partien steht die Berliner Kreuzigung den Bildern mit gleich großen Figuren in Dijon, Aix usw. in keiner Weise nach. In der Berliner Sammlung, die besonders viel Material aus dem Campin-Daret-Rogierkreis hat, stellt es sich durch die Feinheit und den Glanz der Arbeit mit an die Spitze der dortigen Meisterwerke. Daß der berühmte, feiste Mann (R. de Masmimes?) eine Kopie ist, glaube, wer will.

Die Bildnisse, Madonnen und Heiligen des *Jan van Eyck*, (Kap. VII) sind ein häufig besprochener Komplex, über den kaum noch viel Neues gesagt werden kann. P. hat, wie schon bemerkt, den Sinngehalt der Marienbilder vielfach neu gedeutet. Er hat auch eine Erklärung für den Timotheus, den er für das Bildnis eines Musikers hält. Er hat sich wie die meisten nicht von der Vorstellung freigemacht, daß in den Werken des letzten Jahrzehnts Jans eine Entwicklung verfolgbar sei, obwohl die weit auseinandergehenden Meinungen hätten abschrecken sollen. Die oft bestechenden Analysen Karl Volls wirken hier und anderwärts nach, aber es ist schlechterdings nicht möglich, den undatierten Madonnen für Rolin, in Frankfurt und Dresden einen sicheren Platz anzuweisen. Als ein Verdienst P.s möchte ich die Ausscheidung der jüngst aufgetauchten, etwas über-

schätzten vier Silberstiftzeichnungen mit Fürsten ansehen, die allzu schnell als Jugendwerke Jans akzeptiert wurden. Die Bestimmung auf Werkstattarbeiten Rogiers ist um so wahrscheinlicher, als P. Wescher ein fünftes fragmentarisch erhaltenes Blatt (Berlin) gefunden hat, das dazu gehören dürfte und deutlich Rogiers Stil zeigt.

Im folgenden Kapitel (VIII) erörtert P. die Probleme des Genter Altars und der Turin-Mailänder Miniaturen unter dem Titel „*Hubert und (oder) Jan van Eyck*“. P. ist nicht abgeneigt, anzuerkennen, daß Werke beider Maler erhalten sind, aber seine Darlegungen zielen darauf hin, Hubert unter Jan zu stellen. Diesen weittragenden Schluß zieht P. vor allem aus der sehr eingehenden und neuartigen Untersuchung des Genter Altars. Er spricht seinen Thesen nur den Wert einer Konjektur zu, breitet sie aber ausführlich aus. Die Schöffen von Gent haben bei Hubert mutmaßlich 1425 ein Allerheiligenbild für das Rathaus bestellt, Jan habe auf Bitten des Jodocus Vydt ein unabhängig von dem unteren geschaffenes Triptychon — die großen Gestalten Christi, Mariä und Johannes — und Orgelflügel mit singenden und musizierenden Engeln zu einem großen Altarwerk zusammengefügt. Adam und Eva sowie die Außenseite seien im Aufbau und in jedem Teil von Jan allein gemacht — dies ist wohl die herrschende und zu Recht bestehende Ansicht —, Hubert sei weniger modern, weniger kosmopolitisch, weniger geschliffen gewesen. Es kann nicht der Zweck dieses Referats sein, zu so bedeutsamen Thesen eingehend Stellung zu nehmen, ich kann aber nicht umhin, auf einige schwache Stellen der Beweisführung hinzuweisen. Einmal wird von P. wichtigen Tatsachen von hohem urkundlichen Wert hierbei wenig Rechnung getragen. Hubert wird als der größte Maler, sein Bruder als der zweite in der Kunst bezeichnet, Hubert wurde vor dem Altar bestattet, er erhielt einen Auftrag, wie er in seiner Zeit, soviel wir sehen, ganz ungewöhnlich war. Ihn konnte nur ein reifer und sehr angesehener Künstler erhalten. Zum anderen ist es der höchsten Beachtung wert, daß vor 50 Jahren Buchmalereien aufgetaucht sind, die diese Angaben zu bestätigen scheinen. P. stellt sie auch sehr hoch. Die Miniaturen übertreffen nach ihm augenscheinlich sogar die den van Eyck eigenen Möglichkeiten, obwohl sie den Charme des internationalen Stils bewahren und in dessen Grenzen bleiben. Das ist schwer zu verstehen und man sieht auch nicht ein, warum sie nicht zu Lebzeiten Wilhelms IV. von Bayern-Hennegau, sondern 5—10 Jahre darauf entstanden sein sollen. Die alte Dvoraksche Ansicht, die soeben noch von Baldass vertreten wird, daß es einen dritten eyckischen Maler um 1435, den Hauptmeister der Turin-Mailänder Miniaturen, gegeben hat, ist durch frühe holländische Kopien allerdings widerlegt und wird auch von P. nicht verteidigt. Er empfindet jedoch wie alle, die nicht an Hubert als den größten Maler glauben, die Existenz der vier Miniaturen im Stile Jans (Hulins H-Gruppe) als sehr unbequem und erklärt den Ölberg wie andere für eine Kopie nach Jan. Zugegeben, daß ein Urteil über die drei anderen schwer ist, nachdem zwei von ihnen verbrannt sind und die dritte in Tafelbildern nachgewiesen ist, der Ölberg sieht nicht nach Kopie aus. Es gibt in der flämischen Buchmalerei keine Miniatur, die so tafelmalemäßig ist und sich an Qualität vergleichen ließe (außer den Miniaturen der Hubert-Gruppe, Hulins G-Gruppe). Die pompösen Faltengebirge in eckigem Stil, die prallen Gesichter, die Unterschiede in der Behandlung der Haare der Apostel

und manches andere stehen dem „weichen Stil“ in der Hubert-Gruppe schroff gegenüber (Abb. 8a). Ausgerechnet dieser Ölberg hat einen Rahmen, den P. (S. 113 ff.) selbst als charakteristisch für die Zeit um 1400—1420 erwiesen hat! In den Jahren um 1440, in die P. den Ölberg datiert, gibt es ihn nicht mehr! Ich kann hier nicht auf die Feststellung eingehen und verweise auf die Abb. 131/32, 154/8, 160/2, 165, 186, 188 bei P. und die Abb. 31, 54—57, 73 in Hoogewerff's Noordnederlandsche Schilderkunst. Deel I. Haag, Nijhoff 1936. — Abb. 8b ist dem Lütticher Gebetbuch ms. 35 entnommen, bei dem das auf dem Vierpaß liegende Quadrat *nicht* auf die Spitze gestellt ist (eigene Aufnahme); nach P. ist es eher 1405—10 zu datieren als um 1420. Die Übereinstimmung in den Rahmenecken ergänzt und bestätigt, was die Ölbergminiatur als Kunstwerk aussagt: hier liegt eine authentische Arbeit Jans von 1415—20 vor. Man wird sich an den Gedanken gewöhnen müssen, daß Jan schon im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts zuweilen sehr viel anders als Hubert geschaffen hat.

P. hält daran fest, daß Campin und Rogier van der Weyden (Kap. IX) verschiedene Persönlichkeiten sind. Der Einfluß Jan van Eycks auf Rogiers Frühwerke wird von ihm über die Lukasmadonna hinaus auf die Verkündigung (Paris) und die in vielen Nachbildungen überlieferte Madonna an der Pforte (Maria vom Kinde umhalst) ausgedehnt. P. möchte sogar eine Lehrzeit bei diesem in der Phase annehmen, da Rogier von Tournai abwesend war. Sehr aufschlußreich ist, was P. zu dem Marien-, Jüngsten Gerichts- und Bladelinaltar zu sagen hat. Überhaupt teilt er zu der Mehrzahl der Arbeiten Beobachtungen künstlerischer und ikonographischer Natur in solcher Fülle mit, daß sie sich der Wiedergabe entziehen. Die zwei in Italien entstandenen Malereien (Beweinung, Florenz; Medicimadonna, Frankfurt) werden noch stärker als bislang mit italienischen Kompositionen verknüpft. Man wird sich P. auch in der Umdatierung des Johannes- und des Sakramentsaltars auf die Jahre nach 1450 anschließen müssen. In die letzte Zeit datiert P. — außer Bildnissen und Madonnen — nur den Columbaaltar und die beiden Kreuzigungen (Philadelphia, Escorial). Im allgemeinen ist P. geneigt, weniger aus Rogiers Oeuvre auszuscheiden als aus denen der Campin und van Eyck. Außer dem Abegg-Triptychon sind es besonders die wichtige Pariser Verkündigung, die er für eine Kopie hält, die schöne Clugny-Verkündigung (New York) und die Gruppe um die Hubertus-exhumation (London). Auch die Turiner Flügel der Verkündigung in Paris werden zu Schülerarbeiten degradiert.

Schließlich noch ein grundsätzlicher Einwand. Es geht gewiß nicht nur mir gegen den Strich, wenn Petrus Cristus durch Tolnay mit Piero della Francesca auf eine Stufe gestellt wird und P. den Vergleich gerechtfertigt findet. Die historische Rolle des Petrus Cristus entspricht der des Piero della Francesca in Italien, sagt Tolnay. Schlicht gesagt ist es eine groteske Verirrung, den unselbständigen Niederländer, der mehr als ein halbes Dutzend Male Vorbilder der van Eyck, des Rogier usw. verniedlicht und verballhornt hat, mit dem italienischen Giganten in einem Atem zu nennen. Daß Petrus Cristus die Zentralperspektive beherrscht, die die großen Altniederländer nicht anwenden, ist ein Fortschritt, künstlerisch besagt es nicht viel, nachdem die Luft- und annähernd richtige Linearperspektive vorher in die altniederländische Malerei eingeführt

worden waren. Tolnay — und mit ihm P. — verkennen die kunstgeschichtliche Leistung bei dem Bemühen, die gleichzeitige Kunst in Nord und Süd auf einen Nenner zu bringen. Auch die scheinbar fortschrittlichen Bildnisse des Petrus Cristus sind in Wahrheit bestenfalls dekorative, in der Menschendarstellung unzulängliche Schöpfungen. Die Überschätzung der dekorativen Werte auf Kosten der imitativen, heute vielerorts spürbar, ist schuld und rührt an eine grundsätzliche Frage, die hoffentlich ihren Bearbeiter findet.

Nachdem man viele Seiten des voluminösen und nicht leicht lesbaren Buches bewältigt hat, kommt man zu der zwar nicht neuen, aber einem, der selbst in dieser Richtung gearbeitet hat, schwer eingängigen, jedoch kaum zu ignorierenden Überzeugung: die mit dem Werk Crowe-Cavalcaselles vor knapp 100 Jahren fest begründete positivistische Kunstwissenschaft hat auf dem Gebiet der altniederländischen Malerei ihren Höhepunkt überschritten, die wichtigsten Resultate sind erzielt. Dem Forscher winken zwar noch immer lohnende Aufgaben in Fülle, aber der Einfluß der spekulativen Kunstwissenschaft nimmt zu, grundlegende Ergebnisse werden seltener als bisher gewonnen. Noch ist das Material ~~nur~~ registriert und nicht befriedigend gesichtet, geschweige im einzelnen behandelt, so daß wir die Fundamente zweifellos noch verstärken können und müssen, aber wir machen langsamer Fortschritte und spekulieren mehr. Das muß gerade bei der Würdigung des reichen Stoffes des Buches von P. hervorgehoben werden, der die positive Forschung vielfältig angeregt hat.

Friedrich Winkler

AUSSTELLUNGSKATALOGE UND MUSEUMSBERICHTE

Basel

Jubiläumsausstellung Jean-Jacques Lüscher und Carl Gutknecht. Kunsthalle Basel 16. 10.—21. 11. 1954. Basel 1954. 31 S., 6 S. Taf.

Ausstellung Henry Moore, Oskar Schlemmer. Kunsthalle Basel 12. 1.—13. 2. 1955. München 1955. 8 Bl., 16 S. Taf., 2 Abb. auf Umschl.

Bautzen

Jahresausstellung d. Kreises sorbischer bild. Künstler. Stadtmuseum (1954) Bautzen o. J., 6 S.

Sorbische Kunstausstellung. Stadtmuseum Juni 1954. Geleitworte von Kurt Krenz und Mercin Nowak-Neumann. Bautzen 1954. 5 Bl., 18 S. Taf.

Jubiläumsausstellung Friedr. Krause-Osten. Stadtmuseum 1954. Eine Würdigung z. s. 70. Geburtstag v. Herbert Henkner und Erich Lodni. Vorwort von Eva Schmidt. Bautzen 1954. 24 S. m. 18 Abb. i. Text u. 2 Abb. auf Umschlag. Beilage: Verzeichnis d. Bilder u. Plastiken.

Berlin

Ehem. Staatliche Museen Berlin: Islamische Kunst a. d. Berliner Museen. Vorwort v. Ernst Kühnel. Berlin 1954. 36 S., 1 Bl., 16 S. Taf.

Rettet die Berliner Museen. Eine Denkschrift des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins. Hrsg. v. Vorstand. Berlin 1954. 4 Bl.

Staatliche Museen zu Berlin: Baukunst der römischen Kaiserzeit. Hrsg. v. d. Generaldirektion. Wiss. Bearbeitung v. Teil I, Bau-

kunst der röm. Kaiserzeit: Wilhelm von Massow; Teil II, Antike Kleinkunst: Elisabeth Rohde. Berlin 1954. 104 S., 1 Faltkarte m. 22 Abb. im Text.

Max Pechstein. Gemälde a. d. Brücke-Zeit u. d. zwanziger Jahren. Ausst. Galerie Gerd Rosen. Berlin 1954. 1 Faltblatt m. 1 Abb.

Heinrich Vogeler. Werke seiner letzten Jahre. Ausst. Deutsche Akademie d. Künste 5.—30. 11. 1954. Berlin 1954. 122 S., 1 Bl. mit zahlr. Abb. i. Text u. auf Taf.

Berliner Bilder von Otto Nagel. Ausst. Deutsche Akademie der Künste 24. 9. bis 24. 10. 1954. 110 S., 1 Bl. m. zahlr. Abb. i. Text u. auf Taf.

Herbstausstellung 1954. Verein Berliner Künstler. Sonderschau Arthur Johnson u. A. Paul Weber. 17. 10.—14. 11. 1954. Berlin 1954. 2 Blatt.

Anne Bonnet, Brüssel, Ölbilder 1950—54. Ausst. Galerie Springer 4.—29. 1. 1955. Vorwort v. Jan Walravens. Berlin 1955. 1 Falbl. m. 1 Abb.

Bern

Vincent van Gogh. Ausst. Berner Kunstmuseum 27. 11. 1954—30. 1. 1955. Bearb. v. H. J. Siliakus. Bern 1954. 9 Bl., 20 S. Taf. u. 2 Umschl.-Taf.

Braunschweig

Kunst im kirchlichen Raum. Ausst. Städt. Museum Oktober 1954. Vorw. v. Bert Bilzer. Braunschweig 1954. 10 Bl. m. 9 Abb., 1 auf Umschl.

Celle

Kostbarkeiten alter Kunst. Ausst. Schloß Celle Juli—Dezember 1954. Vorwort von Lothar Pretzell. Celle 1954. 2 Bl., 26 S. Taf., 28 Bl.

Chemnitz

(Karl-Marx-Stadt)

Deutsche Bildhauerkunst aus 8 Jahrhunderten. Katalog zur Plastik-Abteilung des Schloßberg-Mus. Karl-Marx-Stadt 1954. 53 S. m. 37 Abb.

Mittelsächsische Kunstausst. 1954. Museum am Theaterplatz. Karl-Marx-Stadt 1954. 11 Bl., 18 S. Taf.

Düsseldorf

C. G. Boerner. Graphik alter Meister vom 15.—17. Jh. Neue Lagerliste Nr. 10 (1954). 1 Bl., 50 S. m. 64 Abb. im Text und auf Umschl.

Ausstellung Khmer- und Siamplastik. Galerie Alex Vömel Januar 1955. Vorwort v. Christoph Bernoulli. Düsseldorf 1955. 6 Bl. m. 13 Abb. u. 2 Abb. auf Umschl.

Essen

Peter Paul Rubens: Triumph der Eucharistie. Wandteppiche a. d. Kölner Dom. Ausst. Schätze a. Dom u. Münster. Villa Hügel Winter 1954/55. Vorw. v. Joseph Hoster, Einl. v. Victor H. Elbern. Essen 1954. 68 S.

Frankfurt/M.

Heinz Battke, Florenz. Ausst. Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath 12. 1.—12. 2. 1955. Hannover 1955. 2 Bl. m. 2 Abb.

Freiberg/Sa.

Die Kaue. 3. Ausst. d. Arbeitsgebiete Freiberg i. Verband bild. Künstler Deutschlands. Museum für Kunst u. Bergbau 3. bis 28. 11. 1954. 8 Bl.

Goslar

Herbstausst. 1954 d. Bundes bild. Künstler Nordwestdeutschlands, Gruppe Goslar u. Oberharz im Goslaer Mus. Goslar 1954. 1 Tit.-Taf., 4 Bl., 2 S. Taf., 1 Umschl.-Taf.

Hagen

Mario Prassinos. Ausst. Karl-Ernst-Osthaus-Museum 29. 8.—26. 9. 1954. Hagen 1954. 2 Bl. m. 2 Abb. i. Text.

Humor und Satire in der deutschen Kunst unseres Jahrhunderts. Ausst. Karl-Ernst-Osthaus-Museum 3.—31. 10. 1954. Hagen 1954. 4 Bl. m. 4 Abb. i. Text.

Hameln

Maler auf großer Fahrt 1954. Ausst. d. Kunstkreises i. d. Weserbergland-Festhalle. Einl. v. Hans Herzberg. Hameln 1954. 6 Bl., 18 S. Taf. m. 23 Abb.

Hannover

Ausst. Wilhelm Leibl im Volkswagenwerk in Wolfsburg 1.—21. 11. 1954. Mit Abdr. d. Eröffnungsansprache v. Ernst Buchner. Hannover Landesgalerie 1954. 5 Bl., 8 S. Taf.

Bildwirkerei und Graphik, Ernst Kirchner. Ausst. Kestner-Museum Januar—Februar 1955. Vorw. v. Alfred Hentzen. Hannover 1955. 20 S. m. 4 Abb.

Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp. Ausst. Kestner-Gesellschaft 7. 1. bis 13. 2. 1955. Vorw. v. Alfred Hentzen. Hannover 1955. 10 Bl. m. 14 Abb. u. 1 Beilageblatt A.A.C. Labberton, Aquarelle.

Jena

Der Jenaer Michael. Ein Bildwerk des 13. Jahrh. Verf.: Edgar Lehmann, Vorw. v. Oskar Schmoltzky. Jena 1954. 1 Bl., 28 S. m. 19 Abb. i. Text. Schriften des Stadtmuseums.

Jubiläumsausst. Georg Kötschau. Vorw. v. Oskar Schmoltzky. Stadtmus. Jena 1954. 4 Bl. m. 6 Abb.

Graphik von Otto Paetz u. a. Thüringer Künstlern. Ausst. Stadtmuseum 9. 5. bis 7. 6. 1954. 4 Bl. m. 4 Abb.

Karlsruhe

Antike Vasen, eine Auswahl a. d. Beständen d. Bad. Landesmuseums. Vorwort v. Rudolf Schnellbach, Beschr. v. Friedrich Garscha. Freiburg 1954. 6 Bl., 32 S. Taf., 2 Bl. Umschl. m. Text u. Abb. Bildhefte d. Bad. Landesmuseums, 1.

Köln

Ernst Wilhelm Nay. Bilder, Gouachen, Aquarelle u. Zeichnungen. Ausst. Galerie der Spiegel 12. 11.—15. 12. 1954. Nachw. v. Will Grohmann. 3 Bl. m. 1 Abb.

Krefeld

Krefelder Museumsverein. Hrsg. v. Vorstand. Bearb. v. Paul Wember. Krefeld 1954. 8 Bl. 4 S. Taf.

50 Jahre Werkkunstschule Krefeld. Ausst. Dezember 1954—Januar 1955. Vorw. v. Paul Wember. Krefeld 1954. 8 Faltbl. m. 17 Abb.

Leverkusen

Japaner in Paris. Ausst. Städt. Mus. 22. 11. 1954—22. 1. 1955. Gestaltung: C. Schweicher. Leverkusen 1954. 22 Bl. m. 34 Abb.

Linz/Donau

Junge Künstler Oberösterreichs. Ausstellung Oberöst. Landesmuseum 4. 12. 1954 bis 31. 1. 1955. Einf. v. Otto Wutzel. Linz 1954. 24 S.

Luzern

Heinrich Danioth 1896—1953. Kunstmus. 17. 10.—21. 11. 1954. Vorwort v. Adolf Reinle, Einf. v. L. Gemperli, Luzern 1954. 14 S., 4 S. Taf.

München

Ausstellung tschechoslowakischer Graphik. Galerie G. Roth 9.—23. 10. 1954. Einl. v. Vladimir Divis. München 1954. 6 Bl., 12 Taf., 1 Abb. a. Umschl.

Bayer. Staatsgemäldesammlungen. Fünf Jahrhunderte Architektur im Bild. Ausst. i. d. Bibliotheksräumen d. Techn. Hochschule München 21. 9.—10. 10. 1954. Vorw. v. Ernst Buchner. München 1954. 5 Bl.

Dritte Alpine Kunstausstellung 1954. Veran- st. v. Deutschen Alpenverein im Alten Rathaus 20. 8.—29. 9. 1954. München 1954. 44 S. m. 32 Abb. i. Text.

Ikonen und ostkirchliches Kunstgewerbe. Ausst. Slavisches Institut e. V. und Arbei- ter- und Studentenheim e. V. November— Dezember 1954. Hrsg. v. Herbert J. Ro- themund. München 1954. 1 Tit.-Taf., 11 S., 8 Taf., 2 Bl. Beilage.

Ausst. Edvard Munch. Haus der Kunst. München. Köln. 1954—1955. Redaktion Erhard Göpel. Einl. v. Sigurd Willoch u. Ernst Buchner. München o. J. 72 S., 64 S. Taf., 2 Farbtaf.

Regensburg

Führer durch die Sammlungen der Stadt Regensburg Nr. 5: Volkskundliche Abtei- lung. Bearb. v. Oskar von Zaborsky. Re- gensburg 1954. 30 S., 1 Bl., 16 S. Taf.

Saarbrücken

Mittelalterliche Kunst im Trierer Raum. Ausst. Saarland-Museum 18. 10.—7. 11. 1954. Vorw. v. Rudolf Bornschein, Einf. v. Hans Eichler. Saarbrücken 1954. 40 S., 16 S. Taf.

Jahresausst. des Saarländischen Künstler- bundes. Saarland-Museum 4.—19. 12. 1954. Saarbrücken 1954. 4 Bl., 16 S. Taf. m. 18 Abb.

Salzburg

Johann Michael Rottmayr. Werk und Leben, Gedächtnis-Ausst. zum 300. Ge- burtstag i. d. Salzburger Residenz 4. 6. —31. 8. 1954. Bearb. v. Franz Fuhrmann.

Salzburg 1954. 80 S., 2 Doppeltaf., 30 S. Taf., 1 Taf., 1 Plan.

Kokoschka. Aust. Galerie Welz, Sommer 1954. Einl. v. Ernst Köller. Salzburg 1954. 8 Bl. mit 10 Abb. im Text, 1 Bl. Beilage: Nachtrag.

Giacomo Manzù. Ausst. Galerie Welz. Sommer 1954. Bearb. v. Ernst Köller. Salzburg 1954. 16 S. m. 12. Abb. im Text.

Schleswig

Kunst in Schleswig-Holstein 1954. Jahr- buch d. Schleswig-Holsteinischen Landes- museums Schleswig, Schloß Gottorp. Hrsg. v. Ernst Schlee. Flensburg 1954. 210 S. mit Abb., 1 Bl.

Schwerin

Malerei des 18. Jahrhunderts. Ausst. Staatl. Museum Juli—September 1954. Schwerin 1954. 166 Bl., 1 Bl., 72 S. Taf.

Speyer

Pfälzer Künstlergenossenschaft. Kunst- kritische Wertungen. Hrsg. aus Anlaß der Jahresausst. d. Pfälzer Künstler- genossenschaft e. V. im Hist. Museum der Pfalz Sommer 1954. Bearb. v. Karl Graf. Speyer 1954. 23 Bl. m. 18 Abb. im Text u. 1 Abb. auf Umschl.

Stuttgart

Jubiläumsausstellung des Stadtarchivs Stuttgart. Gemälde und Plastiken. Württ. Kunstverein 30. 5.—4. 7. 1954. 36 S., 16 S. Taf., 2 Abb. a. Umschl.

Tecklenburg

Porträtsammlung: Niedersachsen, Hanno- ver, Braunschweig, Oldenburg, Schaum- burg, Schaumburg-Lippe, Pyrmont. Lager- katalog der Firma Hans-Dietrich v. Die- penbroick-Grüter. 44 S.

Weimar

Moritz v. Schwind. Gedächtnisausst. z. 150. Geburtstag. Staatl. Kunstsammlungen in Weimar. Einl. v. Eva Walther. 1954. 20 S., 11 S. Taf.

Wien

Katalog und Führer der Gemäldegalerie. I. Teil: Akademie der bild. Künste in Wien. Bearb. v. Ludwig Münz. Wien 1954. 47 S., 8 S. Taf., 1 Umschl. Taf.

Kunsthistorisches Museum. Katalog der weltlichen und der geistlichen Schatzkammer. Bearb. v. Hermann Fillitz. Wien 1954. 80 S., 32 S. Taf.

Kunsthistorisches Museum. Maria. Die Darstellung der Madonna in der bildenden Kunst. Ausst. d. Wiener Staatl. Sammlungen 10. 9.—8. 12. 1954. Wien 1954. 86 S., 8 S. Taf.

Neue Darmstädter Sezession. Jahresausst. 1954 im Ausstellungshaus d. Wiener Sezession 14. 8.—12. 9. 1954. Einf. v. A. J. Schmoll, gen. Eisenwerth. Wien 1954. 6 Bl., 36 S. Taf., Beil.-Bl.

Das österreichische Alpenland. Friedrich Gauermann (1807—1862). 9. Ausst. Bibliothek der Akademie der bild. Künste. Kupferstickkabinett. Einf. v. Siegfried Freiberg. Wien 1954. 12 S., 4 S. Taf. 1 farb. Umschl. Taf.

Österreichische Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts. Hrsg. v. d. Akademie der bild. Künste in Wien. Bearb. von Ludwig Münz. Wien 1954. 32 S., 8 S. Taf., 1 Umschl. Taf.

Österreichische Galerie in Wien. Gedächtnis-Ausstellung Thöny. 11. 12. 1954 bis 8. 2. 1955. Vorw. v. Karl Garzarolli. Wien 1954. 1 Faltbl. m. 1 Abb.

Wiesbaden

Alexej von Jawlensky 1864—1941. Gedächtnisausst. Neues Museum 4. 9.—3. 10. 1954. Wiesbaden 1954. 12 Bl. m. 13 Abb.

Wuppertal

Kunst- und Museumsverein Wuppertal 1954/55. Text v. Harald Seiler u. Ferdinand Ziersch. Wuppertal-Elberfeld 1954. 1 Bl., 20 S. m. 7 Abb., 1 Bl.

Paula Modersohn-Becker 1876—1907. Bernhard Hoetger 1874—1949. Ausst. Städt. Museum Juli—August 1954. Bearb. v. H. Seiler. 20 S., 9 Abb. im Text. Charles Hindenlang. Ausst. Städt. Museum September—Oktober 1954. Vorw. v. H. Seiler, Einf. v. Willy Rotzler. Wuppertal 1954. 15 S. m. 8 Abb. Städtisches Museum Wuppertal. Bildnis. Wuppertal-Elberfeld 1954. 2 Bl., 24 S. Taf., 2 Bl. m. 1 Abb. a. Umschl.

Würzburg

Mainfränkisches Museum. Festung Marienberg. Text v. Max H. v. Freeden. Würzburg 1954. 23 S. Taf., 1 S.

Zürich

Fritz Lobeck. Ausst. Kunsthaus Zürich 20. 3.—25. 4. 1954. Zürich 1954. 10 S. mit 6 Taf.

Walter Kurt Wiemken. Ausst. Kunsthaus Zürich 13. 3.—19. 4. 1954. Texte v. Georg Schmidt u. Walter Bodmer. Zürich 1954. 24 S., 10 Taf., 1 Tit. Taf.

Pablo Picasso. Das Graphische Werk. Ausst. Kunsthaus Zürich Mai—Juni 1954. Vorw. v. R. Wehrli, Einf. v. Bernhard Geiser. Genf 1954. 1 Tit. Taf., 38 Bl., 105 S. Taf.

Kurzer Führer durch das Schweiz. Landesmuseum in Zürich. 2. rev. Aufl. Zürich 1954. 64 S., 32 S. Taf.

AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN Suermundt-Museum. Januar 1955: Arbeiten von Friedrich Ahlers-Hestermann. Im Graph. Kabinett: Arbeiten von Lotte Schröder-Krüger.

BASEL Galerie d'Art Moderne. Bis 20. 1. 1955: Arbeiten von Fernand Léger.

BERLIN Galerie Rosen. Ab 5. 1. 1955: Aquarelle von Otto Eglau.

Galerie Spitta u. Leutz. Bis 5. 2. 1955: Zeichnungen u. Gebrauchsgraphik v. Joh. Boehland. Galerie Springer. Bis 29. 1. 1955: Ölbilder von Anne Bonnet.

Maison de France. Bis 10. 1. 1955: Jugoslavische Graphik.

Wasmuth Antiquariat. Bis 10. 2. 1955: Ölbilder und Aquarelle v. Hans-Wolfgang Schulz. Kunstbibliothek der Ehem. Saatl. Museen. Bis Ende Januar 1955: Buch- u. Plakatkunst um 1900 in Deutschland, Frankreich, England und den Vereinigten Staaten.

Rathaus Neukölln. Bis 30. 1. 1955: Berliner Karikaturisten.

British Centre. Ab 12. 1. 1955: Englische Graphik der Gegenwart.

Galerie Schüler. Ab 11. 1. 1955: Aquarelle von Florian Breuer.

BERN Kunstmuseum. Bis 30. 1. 1955: Ausstellung Vincent van Gogh.

BIELEFELD Burg Sparrenberg. Ab 9. 1. 1955: Dauerausstellung des Deutschen Spielkarten-Museums.

Kunsthau. 23. 1.—27. 2. 1955: Arbeiten v. Hermann Blumenthal.

BOCHUM Städt. Kunstaussstellungen Haus Metropoli. Bis 6. 2. 1955: Neue Graphik aus Bochumer Besitz.

BREMEN Kunsthalle. 16. 1.—13. 2. 1955: Bremer Gebrauchsgraphiker.

Paula - Becker - Modersohn - Haus. Ab 15. 1. 1955: Gemälde und Bildteppiche von Ida Kerkovius.

CHEMNITZ (KARL-MARX-STADT) Museum am Theaterplatz. Jan. 1955: Holzschnitte von Frans Masereel.

DÜREN Leopold - Hoesch - Museum. 16. 1.—13. 2. 1955: Gemälde und Aquarelle von E. W. Nay und Plastik v. Hans-Adolf Schumann.

DÜSSELDORF Galerie Alex Vömel. Jan. 1955: Khmer- und Siam-Plastik.

ESSEN Folkwang-Museum. 12. 1.—13. 2. 1955: Unbekanntes aus dem Kreis d. Blauen Reiters.

FLensburg Städt. Museum. 23. 1.—27. 2. 1955: Arbeiten von Josef Hegenbarth.

FRANKFURT/M. Kunstverein. 9.—30. 1. 1955: Gemälde u. Zeichnungen von Georg Mühe. Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath. 12. 1.—12. 2. 1955: Zeichnungen v. Heinz Batke.

GELSENKIRCHEN Heimatmuseum Buer. Bis 30. 1. 1955: Aus dem Kunstbesitz der Stadt Gelsenkirchen.

HAMBURG Galerie Hauswedell. 8. 1. bis 2. 2. 1955: Ausstellung des Deutschen Spielkarten-Museums.

Galerie Rudolf Hoffmann. Bis 31. 1. 1955: Tierplastik von Gerhard Marks. Museum für Völkerkunde u. Vorgeschichte. Bis 30. 1. 1955: Moderne Kunst „Die Gruppe“ und „Yellowstone National-Park“.

HAGEN Städt. Karl-Ernst-Osthaus-Museum. 16. 1.—13. 2. 1955: Französ. Graphik.

HAMM Städt. Gustav-Lübcke-Museum. Ab 23. 1. 1955: Humor u. Satire in der deutschen Kunst unseres Jahrhunderts.

HANNOVER Kestner-Gesellschaft. Bis 13. 2. 1955: Arbeiten v. Hans Arp u. Sophie Taeuber-Arp.

Kestner-Museum. Bis 27. 2. 1955: Bildteppiche u. Graphik von E. L. Kirchner.

HEIDELBERG Kunstverein. Bis 6. 2. 1955: Gemälde und Zeichnungen von Willibald Kramm. 16. 1.—6. 2. 1955: Arbeiten von Carla Pohle.

INNSBRUCK Ferdinandeum. Bis Ende Januar 1955: Neuerwerbungen des Museums.

KIEL Kunsthalle. 16. 1.—20. 2. 1955: Kunstwerke aus Kieler Privatbesitz.

KÖLN Kunstverein Hahnenortburg. 8. 1.—13. 2. 1955: „Farbige Graphik Heute“.

Wallraf-Richartz-Museum. Bis 20. 2. 1955: Gemälde u. Graphik von Edvard Munch.

Eigelsteintorburg. 23. 1.—20. 2. 1955: Graphik von Georges Braque.

KREFELD Kaiser-Wilhelm-Museum. Januar 1955: Japanische Kinderzeichnungen.

LEVERKUSEN Städt. Museum Schloß Morsbroich. 2.—3. 3. 1955: Werke aus fünf Jahrzehnten von Fernand Léger.

MANNHEIM Städt. Kunsthalle. 16. 1. bis 13. 2. 1955: Gemälde von Graham Sutherland, Aquarelle von Rolf Müller-Landau, Architektur v. Mies van der Rohe und Richard Neutra.

MÜNCHEN-GLADBACH Städt. Museum. Januar 1955: Meister der Amsterdamer u. Haager Schule.

MÜNCHEN Amerika-Haus. Ab 11. 1. 1955: American Primitive Painting.

Galerie Günther Franke. Bis 15. 2. 1955: Ausstellung Karl Schmidt-Rottluff zum 70. Geburtstag.

Graph. Sammlung. Bis Mitte Februar 1955: Sammlung Eugen Roth.

Kunstkabinett Hofgartenarkaden. Januar 1955: Arbeiten v. Bernhard Heiliger. Städt. Galerie. Bis 31. 1. 1955: Goldschmiedearbeiten von Johann Michael Wilm.

MÜNSTER Kunstverein. Bis 30. 1. 1955: Arbeiten von Charles Hindenlang.

NÜRNBERG Germanisches National-Museum. Bis Mai 1955: Kulturdokumente aus Bayrisch-Schwaben. Sonderausstellung d. Kupferstichkabinetts, des Archivs u. d. Münzsammlung d. Museums.

Städt. Kunstsammlungen. Bis 6. 2. 1955: Geschichte des Plakates.

OSNABRÜCK Städt. Museum. Bis 2. 2. 1955: Das Osnabrücker Portrait.

ROTTERDAM Museum Boymans. Bis einschließlich 14. 2. 1955: Zinnsammlung A. J. G.

Verster, Den Haag und Gemälde vom 15.—17. Jh. sowie Zeichnungen der Sammlung De Grez z. d. Kon. Mus. voor Schone Kunsten in Brüssel.

SPEYER Hist. Museum der Pfalz. Bis 4. 9. 1955: 150 Jahre Deutscher Malerei. Meisterwerke der Neuen Pinakothek München.

STUTTGART. Graph. Sammlung der Staatsgalerie. Jan. 1955: 100 Jahre Münchner Humor.

WIEN Secession. Januar 1955: Lithographien von Valdemar Elenbaas.

WUPPERTAL Städt. Museum. Januar 1955: Holzschnitte von H. A. P. Grieshaber u. Gemälde u. Graphik von Varga.

Kunsthalle Barmen. Bis 13. 2. 1955: Arbeiten v. Erich Müller-Kraus u. Willi Baumeister.

ZWICKAU Städt. Museum. Bis 30. 1. 1955: Spielzeugschau.

ZUSCHRIFTEN AN DIE REDAKTION

GOETHE-HANDZEICHNUNGEN

Die Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar bereiten die Herausgabe eines mehrbändigen Katalogwerkes der Goethe-Handzeichnungen vor, das nicht nur die etwa 2000 Zeichenblätter in Weimar, sondern auch alle übrigen Zeichnungen in öffentlicher oder privater Hand enthalten soll. Zu diesem Zweck möchten die Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur mit allen öffentlichen Instituten und Privatpersonen, die Besitzer von Goethe-Zeichnungen sind, Verbindung aufnehmen und bitten um Zuschriften.

EMIL RIECK

Herr A. J. Burkart, 8. Cholmeley Court, Southwood Lane, Highgate, London N 6, bereitet einen kritischen Gesamtkatalog der Werke des Malers Emil Rieck vor. Er bittet alle diejenigen, die unveröffentlichte Werke des Künstlers besitzen oder Hinweise auf Leben und Werk E. Riecks geben können, ihm hierüber Mitteilung zu machen.

FRANZ CATEL

Herr Hans Geller, Dresden-Blasewitz, Regerstr. 1, arbeitet an einer möglichst umfassenden Biographie des Malers Franz Catel (1778—1856). Er bittet alle Besitzer von Gemälden, Aquarellen, Zeichnungen und Almanach-Kupfern ihm diese zu melden. Da Catel seine Ölgemälde meist nicht signiert hat, können sich auch unter den anonymen Gemälden der Zeit solche von seiner Hand befinden. Es handelt sich fast ausschließlich um italienische Motive (abgesehen von den frühen Kupferstichen und Radierungen), und zwar besonders um Landschaften und Szenen aus Rom, der Campagna, Neapel oder der benachbarten Meeresgegend, u. U. auch Venedig und Sizilien.

REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Redaktionsausschuß: Prof. Dr. Ernst Gall, München; Direktor Dr. Peter Halm, München; Prof. Dr. Ludwig H. Heydenreich, München; Prof. Dr. Wolfgang Lotz, Poughkeepsie, N.Y. — Verantwortlicher Redakteur: Dr. Florentine Mutherich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Arcisstraße 10.

Verlag Hans Carl, G.m.b.H., Nürnberg (Dr. Hans Carl, Verleger, 75%; Dr. Fritz Schmitt, Verlagsbuchhändler, Rückersdorf, 12,5%; Dr. Gerda Carl, Feldafing, 12,5%). — Erscheinungsweise: monatlich. — Abonnementspreis: Vierteljl. DM 4,50, Preis d. Einzelnummer DM 1,80, jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. — Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. — Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhofach. Fernruf Nürnberg 2 65 56. — Bankkonto: Südd. Bank AG., Filiale Nürnberg, Postscheckkonto: Nürnberg Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). — Druck: Josef Habel, Regensburg, Gutenbergstraße 17.